

Ollos dentro de espellos. Rosalía de Castro e Cecília Meireles: um diálogo

Carmen Lucia Negreiros de Figueiredo

[Recibido, xaneiro 2011; aceptado, marzo 2011]

RESUMO Este artigo analisa as afinidades e diferenças entre vozes líricas –galega e brasileira– a partir da compreensão da presença da paisagem em suas obras. Água, estrelas, nuvens, vento, árvores, céu e mar são elementos naturais que adquirem, tanto quanto a linguagem, caráter volátil e fluido, para expressar, com solidez, traços de identidade cultural, o viés trágico da condição humana, o sentido de mistério e religiosidade, a serenidade, a angústia ou a dor de viver. A paisagem, em Rosalía de Castro (1837-1885) e Cecília Meireles (1901-1964), parece tornar-se recurso estético de apropriação do mundo para expressão da intimidade e, simultaneamente, expõe a alma e a cultura daqueles para quem as poetisas falam e de onde falam. Processo semelhante a olhos que, dentro de espelhos, permitem também aos leitores, brasileiros e galegos, profunda identificação.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles, cultura, paisagem, poesia, Rosalía de Castro.

ABSTRACT This paper analyses the affinities and differences between lyric voices –Galician and Brazilian– from the comprehension of the presence of landscape in their works. Water, stars, clouds, the wind, the sky and the sea are natural elements which acquire, as regards language, a fluid and inconstant character in order to solidly express some features of cultural identity, the tragical bias of human condition, the sense of mystery and religiousness, calmness, anguish or the pain of living. Landscape, in Rosalía de Castro (1837-1885) and Cecília Meireles (1901-1964), seems to turn into an aesthetic resource of appropriation of the world in order to express intimacy while simultaneously revealing the soul and culture of those whom the poets address and the place wherefrom they make their address. A similar process to those eyes within mirrors which allow a deep identification to both Galician and Brazilian readers.

KEYWORDS: Cecília Meireles, culture, landscape, poetry, Rosalía de Castro.

“Moro num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”, cantarola o brasileiro exaltando o seu país “bonito por natureza”. Mas, isso quer dizer que o Brasil possui excepcional beleza natural ou é natural olharmos a pai-

sagem brasileira como bela e inigualável? A resposta implica a abordagem da paisagem em suas conexões com a identidade, memória e imaginário. Implica, portanto, tratar das consequências das formas de olhar a paisagem, tanto para a história cultural brasileira quanto para a formação das subjetividades.

Compreendida como uma cena natural mediada pela cultura, a paisagem revela-se como um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental e suas inter-relações (Mitchell, 1994).

Num país de analfabetos, é interessante observar a força da palavra literária na criação de rios, montanhas e sertões que se tornam marcas visíveis de identidade cultural.

Foram os intelectuais românticos os primeiros a expressar a necessidade de a palavra literária, usando os mesmos recursos da imagem, produzir a uniformidade, a homogeneidade no exercício de uma ideologia nacionalista, para conter a sensação de caos e desordem, advindas dos frouxos laços integradores dos indivíduos que não se sentiam compatriotas até a Independência política, em 1822. Realiza-se um encontro poderoso entre a palavra e a imagem no desenho de brasilidade, especialmente pela paisagem. Projeta-se na palavra a leveza da litografia e a acolhedora poética do pitoresco para recriar, iluminando em tons adequados a natureza e o homem, sem o brilho excessivo da razão iluminista, mas à meia luz conciliadora, romântica e, segundo o romancista Alencar (1960: 865), necessária.

Quem sabe! Talvez isto seja necessário. O Brasil, em toda a sua beleza natural, ofusca o pensamento do homem como a luz forte, que deslumbra a vista e cega; é preciso que essa luz perca um pouco de sua intensidade para que olhos humanos possam se habituar a ela.

O apaziguamento da tensão produzida pela grandiosidade e mistério da natureza tropical realiza-se pelo abrandamento do sol a pino para a meia luz pitoresca que harmoniza os contrastes, produzindo afinidades com a tradição ocidental: seduz o olhar do viajante que contempla a paisagem e cria elos de identificação afetiva para o homem brasileiro.

Se a natureza tropical é tema novo para a arte, será mediada, no entanto, pelos recursos e fórmulas da estética ocidental, especialmente através do pito-

resco, um procedimento que representa, nas artes plásticas e na literatura –especialmente através do romance– um tipo de colonização estética, por preconizar apaziguamento de tensões e equilíbrio de diferenças (Andrews, 1999).

A literatura, no Brasil, inventou a paisagem, numa reunião de imagens que dialogam, profundamente, com a tradição ocidental, tais como: os laços estabelecidos entre a alegria cristã e a beleza da natureza; e as evocações paradisíacas e as significações religiosas dadas aos animais e plantas, entre elas, a palmeira e as palmas¹, presentes na pintura religiosa italiana dos séculos XIV e XV e elemento vegetal fortemente presente nos desenhos pitorescos dos cenários naturais brasileiros. E, ainda, as cores e aromas que ecoam o paraíso terreal. O diálogo com os inventos óticos também permitiu à palavra literária incorporar a força da imagem, na sucessão, justaposição, movimento e cortes de cenas que exploram a cor, o desenho, sombras e luzes, o deslocamento, o detalhamento exaustivo e a sugestão vaga, a fixação de cenários e personagens; além da expressão dos elementos básicos da estética romântica mesclados aos recursos do folhetim que educaram o olhar e a sensibilidade do brasileiro.

A literatura torna-se, portanto, o campo que realiza a necessidade de pensar a paisagem como um processo pelo qual identidades sociais e subjetivas são formadas. Instrumento de poder cultural e dinâmica, a paisagem permite a justificação estética das diferenças econômicas e sociais.

Daí acompanharmos a construção romântica do sertão com “auras impregnantes de perfumes agrestes” e o homem a comungar “a seiva dessa natureza possante” (Alencar, 1958a: 1019). Ou, ainda, a paisagem urbana que integra a exuberância da natureza à sensibilidade do artista, “passeador solitário”, que registra em seu álbum de desenhos as “magníficas perspectivas que oferecem a cada passo as quebradas da serrania” (Alencar, 1959: 703). A mais completa síntese dá-se na realização estética de *Iracema*, a mais conhecida personagem do Romantismo brasileiro:

A virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo de jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito

¹ Em *O Cântico dos Cânticos* (7:8) faz o amante dizer, dirigindo-se à sua noiva: “Tens o talhe da palmeira e teus seios são os cachos.” (*apud* Delumeau, 2003: 141).

perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (Alencar, 1958b: 238).

O projeto romântico constrói um sentido para a paisagem: uma construção estética para que o intelectual romântico brasileiro realize o diálogo com a tradição ocidental. Para falar com Antonio Candido, a paisagem expõe o “duplo processo de integração e diferenciação” (Candido, 1987: 179), desenvolvido pela literatura – e o intelectual é seu intérprete – para a formação da consciência nacional.

O poema *Minha Terra*, de Casimiro de Abreu, bastante recitado nos salões do século XIX e bem lembrado até os dias de hoje, expõe esse processo intelectual de construção de laços de conacionalidade pela paisagem, uma vez que constrói um duplo olhar. Primeiro, o olhar para a paisagem, sob a perspectiva pitoresca; depois, o olhar para a tradição literária e cultural, formadora da noção de paisagem. A começar pela epígrafe que traz os dois primeiros versos da já famosa *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias – “Minha terra tem palmeiras/Onde canta o sabiá”. Realiza, portanto, uma interlocução com a poesia brasileira romântica, contemporânea à época da produção do poema.

O “país majestoso” cantado em *Minha Terra* com suas “serranias gigantes” também apresenta o “Petrarca” brasileiro. Nesse sentido, o poema traz uma interessante referência ao poeta italiano a quem, os historiadores da paisagem, atribuem o fato de ter sido o primeiro a escalar uma montanha – o monte Ventoux, em abril de 1336 – para contemplar a paisagem, numa escalada física e espiritual. A interlocução com a tradição literária amplia-se, ainda, pela presença de “Marília e Dirceu”, personagens emblemáticos do Arcadismo brasileiro, no século XVIII, retomados aqui, por Casimiro de Abreu, em “terníssimos enleios”, musicados pelos gorjeios de “um sabiá namorado”.

É um país majestoso
Essa terra de Tupá,
Desd’o Amazonas ao Prata,
Do Rio Grande ao Pará!
– Tem serranias gigantes!
E têm bosques verdejantes
Que repetem incessantes
Os cantos do sabiá.

[...]
Quando Dirceu e Marília
Em terníssimos enleios
Se beijavam com ternura
Em celestes devaneios;
Da selva o vate inspirado,
O sabiá namorado,
Na laranjeira pousado
Soltava ternos gorjeios.

(Abreu, 1961: 44-45).

Cantar a *Minha Terra* significa construir uma rede de imagens para orientar o olhar do brasileiro à paisagem, numa mescla de elementos naturais, estetizados, com cenas e personagens da história cultural e literária, como as referências a Petrarca, Gonçalves Dias, Marília e Dirceu; além de lembranças, mitos e lendas. Tudo isso num ritmo ufanista, capaz de tornar os brasileiros conacionais.

Tem tantas belezas tantas,
A minha terra natal,
Que nem as sonha um poeta
E nem as canta um mortal!
– É uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa em seus rumores
Murmura: – não tem rival!

(Abreu, 1961: 48).

Paisagem, nesse processo, é um sistema que contém um lugar real e seu simulacro, um espaço representado e, simultaneamente, um espaço presente (Mitchell, 1987). O olhar do brasileiro habituou-se a ver a paisagem exuberante, de terra farta e rios caudalosos, apesar dos efeitos perversos da colonização predatória e dos recursos naturais nem sempre tão prodigiosos.

Olhos dentro de espelhos: Rosalía e Cecília

Os movimentos do olhar, empreendidos pela Literatura Brasileira, indicam-nos que a paisagem é “obra da mente”, na expressão de Schama (1996:

17), isto é, “compõem-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” e é capaz de constituir espelhos para o sujeito e para a cultura. Nessa perspectiva, como compreender a paisagem nos belos cantares da poeta galega Rosalía de Castro?

Se considerarmos que a Galícia era “o obxeto, a alma inteira”, afinal segundo a autora, “menos pode o poeta prescindir d’ò medio em que vive” (Castro, 1960a: 417), poderíamos aproximar *Cantares Gallegos* (1863) do espelho-paisagem em que o poeta romântico brasileiro projetou aspectos de identidade cultural. A partir de uma constituição fragmentária, com cenas familiares, comidas, festas e gestos; trajes, procissões, trabalho, cemitérios e imagens da natureza –bosques e paisagens– com descrições de toque impressionista.

Lugar máis hermoso
non houbo na terra
qu’aquel qu’eu miraba,
qu’aquel que me dera.
[...]

230

Galicia frorida
cal ela ningunha,
de froles cuberta,
cuberta de espumas.

D’espumas que o mare
con pelras gomita,
de froles que nacen
a ó pé das fónitiñas.

De valles tan fondos,
tan verdes, tan frescos,
qu’as penas se calman
non máis que con velos.

Qu’os ánxeles neles
dormidos se quedan,
xa en forma de pombas,
xa en forma de niebras.

(Castro, 1960b: 272).

Num relance, podemos considerar que Rosalía constitui o olhar para a paisagem semelhante ao do poeta romântico brasileiro: há muita alegria mesclada a recortes pitorescos, com ecos de canções populares.

Tod' é contento,
tod' é folgare,
mentras á pedra,
bate que bate,
mole que mole,
dalle que dalle,
con lindo gusto
faille compases.

(Castro, 1960b: 292).

No entanto, aos poucos a paisagem reveste-se de intensa subjetividade, com gradativa redução de luminosidade, e os dias claros e felizes ganham “aires da noite, inquietos” (Castro, 1960b: 310). Neles, perpassa desde a dor pela saudade da terra distante até a beligerância lírica, quando trata do sofrimento de migrantes galegos em terras estranhas – “Foi a Castilla por pan, e saramagos lle deron; déronlle fel por bebida, peniñas por alimento” (Castro, 1960b: 352)–, num diálogo intenso com a tradição de questionamentos e lutas dos cancioneros galaico-portugueses. Finda a missão de cantar a sua terra, a poeta lamenta nos últimos versos de *Cantares Gallegos*.

231

Eu ben quixera que nelas
bailase o sól c'as pombas,
as brandas auguas c'à luz
y os aires mainos c'as rosas;
[...]
Canta que te canta, mentras
os coraçóns tristes choran.
Esto e inda máis, eu quixera
desir con lingua graciosa;
mais donde à gracia me falta
o sentimento me sobra,
anqu' este tampouco abasta
para espricar certas cousas,
qu' a veces por fora un canta
mentras que por dentro un chora.

(Castro, 1960b: 380).

É possível dizer que, nessa perspectiva, inicia-se o diálogo com outra poeta brasileira, Cecília Meireles (1901-1964), na forma como a natureza se constitui para a poeta; os livros *Viagem* (1939), *Vaga música* (1944) e *Mar absoluto e outros poemas* (1945) trazem uma abordagem que inquieta o ver, especialmente o ver a paisagem, e apresenta nova configuração ao visível. Assim, o orvalho, cascatas e rios, o amanhecer e o anoitecer, árvores e animais não constituem índices de apaziguamento do olhar, mas inquietude porque ver é sempre uma operação do sujeito (Didi-Huberman, 1998).

O AMANHECER e o anoitecer
parece deixarem-me intacta.
Mas os meus olhos estão vendo
O que há de mim, de mesma e exata.

Uma tristeza e uma alegria
o meu pensamento entrelaça:
na que estou sendo a cada instante,
outra imagem se despedaça.

(Meireles, 1987a: 254).

232

Não se trata, apenas, de tomar a natureza como metáfora para sentimentos humanos, tais como a própria fragmentação da subjetividade; muito além dessa subjetivação, olhar a paisagem significa estabelecer uma relação do sujeito com o mundo exterior que dá, simultaneamente, sentido ao percebido e àquele que percebe. O mundo percebido torna-se qualitativo, significativo e estruturado porque o eu-lírico nele está como sujeito ativo, numa relação complexa entre o corpo-sujeito e os corpos objetos, num campo de significações visuais, táteis, sonoras e em suas matrizes espaciais, temporais e linguísticas. Dito de outra forma, os poderes sencientes do corpo se abrem para um mundo do qual ele também faz parte.

BEIRA-MAR
Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue nas minhas veias,
como os peixinhos nos rios...

Não têm velas e têm velas;
E o mar tem e não tem sereias;

E eu navego e estou parada,
vejo mundos e estou cega,
porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...
E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,
que tudo é mar – e mais nada.

(Meireles, 1987a: 244).

Ver a natureza, portanto, não é percebê-la composta de evidências e, se ver é sempre uma operação do sujeito (repito!), é uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (Didi-Huberman, 1998), que revela: todo olhar traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor (Didi-Huberman, 1998).

O olhar para a natureza também aparece, na segunda fase da obra de Rosalía de Castro, a partir do livro *Folhas novas* (1880), como repleto de sujeito na sua inquietude. Tal inquietude rompe com o tom pitoresco, apaziguador e empenhado nos aspectos da identidade cultural e/ou mera projeção romântica dos sentimentos do eu-lírico. Assim, os seus cantares não são apenas “confissões” da alma, mas brotam confusos da alma. A natureza expressa essa tensão que se instaura no olhar da poeta.

Eu direivos tan só qu’os meus cantares
así sán en confuso da alma miña,
como sai d’as profundas carballeiras
ó comenzar do día,
romor que non se sabe
s’e rebuldar das brisas,
si son beixos d’as frores,
s’agrestes, misteriosas armonías
que n’este mundo triste
o camiño d’o ceu buscan perdidas.

(Castro, 1960c: 422).

A vivência subjetiva de sentimentos confusos e indefiníveis é intercambiável entre sujeito e natureza. Esta, no entanto, ainda guarda seu mistério e entre

sujeito vidente e o visível perpassa a tensão. Nesse sentido, a experiência do olhar, e suas consequências, não se constitui como um evento privado, mas expõe ao leitor que há uma invisibilidade, ou um mistério, atuante nos elementos da natureza que provoca sentidos a serem lidos, decifrados, tanto nos objetos como no eu-lírico.

No entanto, o olhar do eu-lírico ainda não decifra, e até estranha, o que vê, isto é, a vida pujante; os momentos de beleza e dinamismo aumentam a solidão, angústia e exaustão do sujeito.

Algúns din: ¡miña terra!,
Din outros: ¡meu cariño!
Y este: ¡miñas lembranzas!
Y aquel: ¡os meus amigos!
Todos sospiran, todos,
por algún ben perdido.
Eu só non digo nada,
eu só nunca suspiro,
qu'ó meu corpo de terra
y ó meu cansado esprito,
adondequer qu'eu vaya,
van connigo.

(Castro, 1960c: 423).

Nesse breve diálogo entre poemas-espelho, vimos que poetas do Romantismo brasileiro criaram, esteticamente, a paisagem para os brasileiros, para que estes se sentissem conacionais; a poeta Cecília Meireles, no século XX, mostra que a natureza não é um espaço meramente contemplativo, cuja exuberância pode silenciar o homem; os sujeitos habitam o mundo porque estão nele, numa vivência coextensiva, inter-relacionada, integrada aos elementos da natureza; no meio desse caminho, uma voz vinda do século XIX, contemporânea aos românticos, também não aceita a natureza com viés contemplativo ou espelho de aspectos culturais e dilemas subjetivos. Rosália estabelece a tensão no olhar, do sujeito para o mundo e para si mesmo.

A confluência de temas e vozes desses poetas parece estar contida nos versos de *Ciclo do Sabiá*, de Cecília Meireles. No poema configura-se a tensão entre a sensibilidade moderna e as antigas formas de sentir, expressa na busca

árdua da linguagem perdida e no diálogo com a tradição: “Não adianta dizer nada, Sabiá, porque não nos entendemos.” (Meireles, 1987b: 582).

O “Sabiá”, grafado em maiúsculas no poema, índice de brasilidade e linguagem poética, canta solitário. Evidência da crise da linguagem que traz ressonâncias de um patrimônio cultural e humano – a força da palavra poética – quase abafado em meio a um universo instável, expresso alegoricamente por elementos como “densa tarde escura”, “tempestade”, “nuvens tenebrosas”. No lugar do intercâmbio romântico entre o sujeito e a poesia – contexto da tradição lírico-brasileira do “Sabiá” – há sofrimento, impotência, separação e distância.

Não sinto mais no meu peito,
Sabiá,
força para aquele verso
com que outrora me explicava:
e por isso me deleito.
Sabiá,
quando te ouço... Entenderão
os ouvidos do universo
nossa comum solidão?

(Meireles, 1987b: 582).

235

O questionamento lucidamente crítico da arte e as condições de incerteza e complexidade com que ela é vivida unem os cantares de Rosália e Cecília: cantares introvertidos, analíticos, que incorporam a autocrítica e, no caso de Cecília Meireles, a compreensão da tradição como uma continuidade complexa. O “clamor do Sabiá” não fortalece mais o cantar do poeta. No lugar de uma resposta à voz “serena” do Sabiá, o silêncio.

Debrucei-me ao ar selvagem,
Sabiá,
para ouvi-la, tão serena,
sem medo do fim do mundo,
proclamar sua mensagem,
Sabiá.
Levarei para onde for
dois perfis da mesma pena:
meu silêncio, teu clamor...

(Meireles, 1987b: 583).

No centro dessa extremada consciência literária, em que afloram, paradoxalmente, o impulso para a linguagem e sua nulidade, a poesia apresenta-se como um processo que não oferece respostas e apaziguamento. O poema torna-se linguagem em tensão, “em extremo de ser e em ser até o extremo” (Paz, 1990: 48).

Cecília e Rosalía encontram-se, novamente, na percepção de que a linguagem está sob ameaça, isto é, sob a suspeita de não ser um instrumento para transmitir a pulsação e as dúvidas do sentimento humano. Tornam, por isso, a própria linguagem do poema expressão da vulnerabilidade e precariedade do ato comunicativo.

La palabra y la idea... hay um abismo
entre ambas cosas, orador sublime,
si es que supiste amar, di, cuando amaste
¿no es verdad, no es verdad que enmudeciste?
[...]
¡Qué há de decir! Desventurada e muda
de tan hondos, tan intimos secretos,
la lengua humana torpe, no traduce
el velado misterio.

(Castro, 1960d: 647).

Se na voz poética de Rosalía de Castro, no século XIX, já se anuncia o investimento contra a linguagem, em Cecília Meireles, no século XX, confirma-se a impotência da voz poética, o dilaceramento do sujeito na consciência da transitoriedade da arte, imersa num constante fluir, de perecimento e renovação, dos seres e do mundo.

Sabiá,
Recolho todos os ais
da tua voz sobre-humana,
– mas não sei por onde vais!
E não sei, pois não te avisto,
Sabiá.
Mas, embora te avistasse,
não te reconheceria.
E eu, quem sou? Por onde existo?
Sabiá,

Não se encontrarão jamais
tua voz e minha face,
quase sobrenaturais...

Por quanto remotos dias,
Sabiá,
Nossos vagos descendentes
repetirão este jogo,
com suas alegorias?
[...]
E tu, quem foste, quem eras,
Sabiá,
Que não se explica também?
– Que somos, além dos ossos
e dos terrenos destroços,
e imaginárias quimeras,
Sabiá,
Quem somos? Quem?

(Meireles, 1987b: 583-584).

237

Ao primeiro otimismo do contato com a natureza sucede a percepção de que a vida é movimento incessante, e o tempo tudo consome, na atitude indagativa e de esforço de apreensão do fugidio, no dilema “entre a realidade que foge e a alma que aspira a preservá-la” (Damasceno, 1987: 30).

O título do poema *Ciclo do Sabiá* remete-nos também à oscilação que alcança o equilíbrio, ainda que num instante, (“ciclo”) entre sensível e conceitual; entre a riqueza da palavra e sua infinita pobreza; entre a dúvida e o sonho, realidade e fantasia que se harmonizam num tom, melancólico, mas não niilista, que reconcilia a fugacidade das coisas e a arte. Por isso, a dor da transitoriedade se transmuta em canto e educa o leitor para uma nova sensibilidade, afinal “a vida só é possível reinventada”.

Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! tudo bolhas
que vêm de fundas piscinas
de ilusionismo ... – mais nada.

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

(Maireles, 1987c: 195).

Instabilidade do mundo, instabilidade semântica, fragilidade do sujeito, num discurso intelectual que se sobrepõe ao sensual na apreensão da natureza, são os elos que aproximam as vozes poéticas de Cecília Maireles e Rosalía de Castro.

Olhares que desenham espelhos nos quais se pode contemplar o tenso movimento entre poesia e história, natureza e cultura, sujeito e mundo. Cabe ao leitor escolher em qual deles mirar-se, porque, com certeza, “um poeta é sempre irmão do vento e da água: deixa seu ritmo por onde passa” (Maireles, 1987d: 82).

Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil (UERJ)

Bibliografia

- Abreu, Casimiro de. 1961. “Minha terra. Primaveras”, em *Poesias Completas*. São Paulo: Edição Saraiva.
- Alencar, José de. 1958a. “O Sertanejo”, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar. 3 v.
- 1958b. “Iracema”, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar. 3 v.
- 1959. “Sonhos D’Ouro”, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar. 2 v.
- 1960. “Cartas sobre a confederação dos tamoios”, em *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar. 4 v.
- Andrews, Malcolm. 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Candido, Antônio. 1987. “Literatura de dois gumes”, em *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

- Castro, Rosalía de. 1960a. “Duas palabras d’a autora. Follas Novas”, em *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- 1960b. *Cantares Gallegos*, em *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- 1960c. *Follas Novas*, em *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- 1960d. *En las orillas del Sar*, em *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Damasceno, Darcy. 1987. “Poesia do sensível e do imaginário”, em *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- Delumeau, Jean. 2003. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Maria Lúcia Machado.
- Didi-Huberman, Georges. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. Tradução de Paulo Neves.
- Meireles, Cecília. 1987a. *Transição. Mar absoluto e outros poemas*, em *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- 1987b. *Ciclo do Sabiá. Canções*, em *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- 1987c. *Reinvenção. Vaga Música*, em *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- 1987d. “Discurso. Viagem”, em *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- Mitchell, Willian J. Thomas. 1987. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1994. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Paz, Octavio. 1990. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva. Tradução Sebastião Uchôa Leite.
- Schama, Simon 1996. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. Hildegard Feist.